



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Bezgranicznie szczerze... na granicy (bez)wstydu : o współczesnych dziennikach

**Author:** Beata Gontarz

**Citation style:** Gontarz Beata. (2004). Bezgranicznie szczerze... na granicy (bez)wstydu : o współczesnych dziennikach. W: S. Zabierowski, L. Zwierzyński (red.), "Granica w literaturze : tekst - świat - egzystencja" (S. 252-275). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Beata Gontarz

Katowice

## Bezgranicznie szczere... na granicy (bez)wstydu... O współczesnych dziennikach

Przywołajmy dwa cytaty:

Piszę ten dziennik z niechęcią. Jego nieszczerza szczerość męczy mnie. Dla kogo piszę? Jeśli dla siebie, dlaczego to idzie do druku? A jeśli dla czytelnika, dlaczego uznaję, że rozmawiam ze sobą. Mówisz do siebie tak, żeby ci inni słyszeli?<sup>1</sup>

Wciąż nie wiem, czy szczerość musi prowadzić do obnażania się. Może w prze-milczeniach kryje się właśnie ludzka kondycja? Może skrajna, więc do końca doprowadzona szczerość jest tylko wynikiem słabości i rozpacz?<sup>2</sup>

To, co dla pisarzy staje się problemem wyrażanym bezpośrednio w od-autorskich komentarzach lub pośrednio – poprzez tematyzowanie trudności związanych ze szczerym pisaniem o sobie samym, badaczom autobiografii jawi się we wzmocnionym i wyostrozonym konturze jako jedno z podstawowych dla literatury dokumentu osobistego zagadnień<sup>3</sup>. Pytania o szczerość, autentyczność i prawdę, o fikcję, kreację, a bardziej: o auto-kreację pojawiają się w rozmaitych konfiguracjach, zależnych od samego rozumienia zakresu terminu „autobiografia” (w skrajnych poglądach to każdy przekaz, o ile jest dziełem konkretnego podmiotu)<sup>4</sup> czy podejmowa-

---

<sup>1</sup> W. Gombrowicz: *Dzieła*. T. 7: *Dziennik 1953–1956*. Kraków 1989, s. 56.

<sup>2</sup> J. Andrzejewski: *Miazga*. Warszawa 1981.

<sup>3</sup> Tego terminu używam, za Romanem Ziemińskim, wobec szeroko ujmowanego pisarstwa autobiograficznego, zob. *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle a o diarystyce w szczególności*. W: Idem: *Diarysta Stefan Ż.* Wrocław 1990, s. 6–54.

<sup>4</sup> Zob. R. Lubas-Bartoszyńska: *Między autobiografią a literaturą*. Warszawa 1993, s. 9–12, 14.

nego w rozważaniach wybranego aspektu: epistemologicznego, estetycznego, etycznego, aksjologicznego, rozpatrującego kwestię podmiotu autobiografii, w końcu funkcję tekstu i jego status genologiczny, a szerzej: literacki. Prezentowane stanowiska oczywiście odzwierciedlają ogólne tendencje w teorii i metodologii, od strukturalizmu po dekonstrukcję.

### Czy według teoretyków jest możliwa szczerść w autobiografii?

Pytanie o szczerść, żądanie jej czy też oferowanie wynika z postawy etycznej, ma zawsze wymiar osobowy, a nie teoretyczny. Stąd też nie powinien zbyt zaskakiwać fakt, że badacze autobiografii zwracają uwagę raczej na problem **prawdy**, nie zaś **szczerści**, próbując zresztą rozwiązać go, stosując wyznaczniki literackie. W podejmowanym namyśle kryteriami stają się np. rozważania o obecności fikcji jako elementu znamionującego literackość w opozycji do autentyku jako cechy dokumentarnej bądź zagadnienia dotyczące narracyjności, zbliżającej autobiografię – chociażby przez wybór określonej konwencji i związanego z nią celu uporządkowania przedstawianej rzeczywistości – do formy powieściowej. Kwestia genologiczna, związana z dyskusją o przyznaniu pisarstwu autobiograficznemu statusu literackiego, komplikuje się coraz bardziej ze względu na generalne tendencje do nieokreśloności, hybrydyczności czy tylko synkretyczności gatunkowej najnowszych tekstów.

Tak więc teoretycy autobiografii widzą w niej cechy formy artystycznej, przyznając, że wartością tak pojmowanej wypowiedzi jest przede wszystkim jej funkcja literacka, autokreacyjna. Tym samym znaczenia autobiografii należy szukać **poza prawdą i fałszem**<sup>5</sup>. Podkreślają egzystencjalny aspekt autobiografii, przejawiający się w działaniach podmiotu wobec samego siebie, i procesualny ich charakter, w przeciwieństwie do jednorazowego aktu. Pisanie to „stawanie się” autora, prowadzenie dialogu życia z samym sobą, ale to również ekspresja dwukierunkowa, gdyż tekst zawsze zwraca się w kierunku wypowiadającego<sup>6</sup>. Badają **strukturę prawdy** autobiografii, zauważając, że skoro cel pisania o sobie to poszukiwanie

<sup>5</sup> G. G u s d o r f: *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Przeł. J. B a r c z y ń s k i. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

<sup>6</sup> Zob. ibidem, s. 278; T. B u r e k: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971, s. 105, L. A. R e n z a: *Wyobraźnia stawia veto. Teoria autobiografii*. Przeł. W. K w i a t k o w s k i. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 305–306, P. d e M a n: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. F e d e w i c z. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2; przedruk w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. N y c z. Gdańsk 2000.

głębokiego własnego znaczenia, a punktem odniesienia jest **prawda własna**, a nie obiektywna, osąd czytelnika i krytyka o prawdzie autobiografii może opierać się jedynie na sprawdzeniu zgodności przedstawionego w tekście opisu z logiką opowiadania<sup>7</sup>.

Polska badaczka tematu, Małgorzata Czermińska, zwróciła uwagę na takie zabiegi autora, które przez mistyfikację i grę z odbiorcą wskazują, że istoty autentyczności należy szukać w samej narracji, a nie w weryfikowaniu elementów tekstowych z pozatekstowymi. Sformułowany przez nią postulat metodologiczny dla lektury tekstów z wpisaną postawą autobiograficzną wiąże się ze zmianą funkcjonalną, albowiem „pytanie o **prawdziwość** zastąpiono pytaniem o **znaczenie**”<sup>8</sup>. Próżno jednak w obu jej książkach<sup>9</sup> szukać sądów na temat szczerości autobiograficznych wypowiedzi.

Francuski teoretyk autobiografii, Philippe Lejeune, przesunął opcję badawczą z pola epistemologii i weryfikacji elementów świata przedstawionego w stronę teorii komunikacji. Lejeune nazwał bowiem paktem autobiograficznym **umowę** autora z czytelnikiem dotyczącą autentyczności przedstawianych faktów. Umowa taka **zobowiązuje** czytelnika do przyjęcia za **prawdę** słów pisarza, który wykorzystuje dostępne mu aktualnie kody, jak imię i nazwisko, tytuł, podtytuł, nazwa i seria wydawnicza, a także słowo odautorskie we wstępie lub przedmowie. Uczony rozgraniczył jednak teksty o znamionach dokumentarnych, mówiąc o pakcie referencyjnym, od tekstów fikcyjnych, w których widział jedynie pakt powieściowy, a nawet dopuścił możliwość celowego mylenia tropów, w aranżowanej grze zmyśleń i prawdy, właściwej temu, co nazwał paktem fantazmatycznym<sup>10</sup>.

Lejeune, nie tylko badacz, lecz i wydawca autobiografii, modyfikujący przez wiele lat swoje koncepcje, podjął również problem etycznego aspektu autobiograficznej wypowiedzi:

Autobiografia jest zarazem kreacją językową i aktem społecznym: zapowiadając, że powie prawdę, i mówiąc prawdę o rzeczywistości, angażuje się w stosunki międzyludzkie. [...] Pakt autobiograficzny to poważna sprawa. Osadza on tekst w rzeczywistości stosunków z innymi, pozwala wewnątrz współgrać

<sup>7</sup> Zob. R. P a s c a l: *Struktura prawdy w autobiografii*. „Punkt” 1978, nr 4.

<sup>8</sup> M. C z e r m i ń s k a: *Postawa autobiograficzna*. W: E a d e m: *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987, s. 16.

<sup>9</sup> Zob. także G. G u s d o r f: *Warunki...*; M. C z e r m i ń s k a: *Autobiograficzny trójkąt. Świadektwo, wyznanie, wyzwanie*. Kraków 2000.

<sup>10</sup> P. L e j e u n e: *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. L a b u d a, w wersji skróconej: „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–50, pełna wersja w: I d e m: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. L u b a s - B a r t o s z y ń s k a. Kraków 2001, s. 21–56.

z zewnątrz, temu, co intymne, z tym, co społeczne, opiera się na pojęciu **prawdomówności** [podkr. – B.G.] (świadcstwa), uwydatnia prawa i obowiązki.<sup>11</sup>

Nieco inaczej, bo jako konsekwencję przemian wewnątrzliterackich, widział w autobiografii problem **etyczny** Jerzy Jarzębski. Wskazując na szereg się wśród pisarzy karierę autentyku oraz skłonność do wykorzystywania powieści jako formy autokreacji, zwrócił uwagę na konsekwencje formalne, polegające na zacieraniu granic między konwencjami, mieszanu gatunków fikcjonalnych z dokumentarnymi bądź odwrotnie: na nasyceniu literackością, fikcją lub mistyfikacją form faktograficznych<sup>12</sup>. Upatrywał w tego typu zabiegach kryzysu autobiografizmu, nazywając go problematycznym, co argumentował następująco: „kwestionuje on nieustannie własne życiowe źródła, a z drugiej strony – odtwórcze i poznawcze funkcje pisarskiej aparatury”<sup>13</sup>. Ów niejasny literacki status tekstów autobiograficznych wprowadza, według badacza, w omawiane zagadnienia kwestię **etyczną**, uruchamiającą pytania o zamiysł autorski dotyczący wyboru określonej strategii wobec tekstu i czytelnika. Tak postawiony problem pozwala Jarzębskiemu na sformułowanie znaczącej diagnozy pisarstwa i postawy twórcy:

Autentyk nie jest już problemem epistemologii literatury, stał się natomiast obiektem gry autora z czytelnikiem, w której idzie nie tyle o „**zgodność z rzeczywistością**”, ile o „**szczerłość**”, „**zmyślenie**” etc., tzn. kategorie prawdy i fałszu pojawiają się zawsze w związku z osobą, której sąd podlega kwalifikacji. Miejsce epistemologii zajmuje więc etyka – nie przypadkiem, bo profesja pisarza w ogóle staje się dosyć podejrzana.<sup>14</sup>

Z głosem sprzeciwu wobec teorii dekonstrukcyjnych, które w podmiocie widzą jedynie trop stylistyczny, medium cudzych dyskursów, miejsce, w którym schodzą się różne mowy, wystąpiła Janina Abramowska. Nawiązując do postmodernistycznych deklaracji o śmierci autora i śmierci podmiotu, podjęła się obrony pisarstwa autobiograficznego przez podkreślenie wartości etycznej postawy reprezentowanej przez piszących świadectwa i wyznania:

<sup>11</sup> I d e m: *Aresztujcie mnie!* Przeł. R. Lubas-Bartoszyńska. W: I d e m: *Wariacje na temat...*, s. 284–285.

<sup>12</sup> Zob. J. Jarzębski: *Kariera autentyku*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982, przedruk w: I d e m: *Powieść jako autokreacja*. Kraków–Wrocław 1984.

<sup>13</sup> I d e m: *Kariera autentyku*. W: *Studia o narracji...*, s. 214.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 218. W cytacie podkr. – B.G.

Literaturze pozostaje albo zgoda na postmodernistyczne układanie fragmentów „już napisanego” i „już przeczytanego” uprawiane jako nieskończona, bezosobowa gra, albo właśnie osobowe świadectwo, w którym z pozoru nawet podobna układanka zyskuje paradoksalne i jedynie możliwe **uwiarygodnienie** przez związek z czymś realnym życiem i czyjąś jednostkową świadomością. Taka minimalna wymiana doświadczeń, taki minimalny stopień komunikowania się na temat wartości jest chyba potrzebny i autorom, i czytelnikom.<sup>15</sup>

Paradoksalnie może się okazać, że „**prawda** samego, choćby **skłamanego świadectwa**”<sup>16</sup> ma szansę dotrzeć do odbiorcy o wiele skuteczniej niż odpersonalizowana przez zwielokrotnienia porządków narracyjnych meta-refleksja powieści współczesnych.

### (Nie)szczerzość dziennika

Spośród form pisarstwa osobistego wyróżniany jest od zawsze dziennik, który z racji dokonywania w nim bieżących zapisów w mniejszym stopniu ma podlegać „manipulacjom” literackim. Jeśli znika podstawowy dla autobiografii „całościowej” problem dystansu czasowego tego, o czym się opowiada, wobec tego, kiedy się opowiada, wydaje się, że samoistnie rozwiązuje się kwestia sztuczek narracyjnych i kompozycyjnych zmierzających do modelowania własnego życia, że nie ma miejsca, czasu ni sposobu na literackie triki. Tak o dzienniku, wręcz jako o nie-dziele, pisał dawno temu z pozycji teoretyka Michał Głowiński<sup>17</sup>. Autor klasycznego już studium nie mógł jednak przewidzieć przewartościowań, które nastąpiły w myśli badawczej na skutek ekspansji pisarskiej oraz wydawniczej pism intymnych czy też – jeszcze bardziej nieobliczalnego – czytelniczego zainteresowania dokumentem osobistym.

Począwszy od drugiej połowy lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku krytycy literatury, tak jak nieprofesjonalna część publiczności literackiej, stanęli wobec całkiem sporej biblioteki oferującej różnorodne formy dziennikowych zapisów. I właśnie w związku z nową jakością lektury np. *Kalen-*

<sup>15</sup> J. Abramowska: *Jednak Autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 53. Podkr. – B.G.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> M. Głowiński: *Powieść a dziennik intymny*. W: *I d e m: Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, przedruk w: M. Głowiński: *Prace wybrane*. T. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997.

darza i klepsydry Konwickiego, *Dziennika intymnego mojego NN Żakiewicza*, *Miesiący* Kazimierza Brandysa czy publikowanych sukcesywnie w „Literaturze” (podobnie jak otoczone legendą emigracyjnego wydania w paryskiej „Kulturze” dzienniki Gombrowicza i Herlinga-Grudzińskiego) zapisów *Z dnia na dzień* oraz *Gra z cieniem* Andrzejewskiego, w recenzjach i pracach badawczych status szczerości tych osobistych wypowiedzi nabierał coraz wyraźniejszego kształtu. Pojawiły się opinie, w których historycy literatury, krytycy i wydawcy zaczęli wyjaśniać intensywny zwrot ku dziennikom zapotrzebowaniem na **szczerłość** mówienia, wyrażanym zarówno przez autorów, jak i publiczność literacką.

Opisując fenomen czytelniczego zainteresowania formami osobistej wypowiedzi, zwracano uwagę na przyczyny zewnętrzne, czyli kontekst ówczesnej sytuacji społecznego zakłamania wynikającego z PRL-owskiej propagandy. Roman Zimand tłumaczył popularność czytelniczą tej formy poszukiwaniem prawdy, rozumianej jako zastąpienie zmyślenia przez szczerze wyznanie, świadectwo epoki, opisanie cnót własnego narodu lub grupy społecznej, z którą autor się identyfikuje<sup>18</sup>. Edward Balcerzan wskazał na jednostkowe, subiektywne, ale dzięki temu atrakcyjne dla odbiorcy wizje współczesnej historii, stające się w czytelniczej recepcji re-wizjami schematów z wersji oficjalnej<sup>19</sup>. Rzadko oburzano się na niskie pobudki związane z chęcią zaspokojenia taniej ciekawości i z płaskim instynktem podglądactwa naruszającym sferę prywatności, z pogonią za plotką, sensacją jako przejawem nowych czytelniczych nawyków nabytych w wyniku ekspansji kultury masowej<sup>20</sup>. Oczekiwania odbiorców dotyczące możliwości wejścia w cudzą sferę intymną wynikają przecież równie dobrze z chęci poznania osobowości autora, sprawdzenia motywacji, którymi się kierował w wyborach życiowych, dotarcia do jego opinii, do tego, co myślał o sprawach politycznych, jakie miał poglądy na aktualne wydarzenia – taka właśnie atmosfera towarzyszyła zapowiedziom wydania nieocenzurowanych politycznie *Dzienników* Marii Dąbrowskiej czy *Dzienników* Stefana Kisielewskiego. Niezależnie jednak od kontekstów zewnętrznych dużego znaczenia nabierają wewnątrzliterackie procesy, kształtujące potrzeby czytelników, dla których szczerłość, autentyczność bezpośredniej autorskiej wypowiedzi może być atrakcyjna jako efekt odwrótu od lektury literackich eksperymentów z narracją, z formą, z wyzwoloną wyobraźnią<sup>21</sup>. Na szczerłość

<sup>18</sup> R. Zimand: *O literaturze...*, s. 11.

<sup>19</sup> Zob. E. Balcerzan: *Powracająca fala autobiografizmu*. W: I d e m: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 387.

<sup>20</sup> Opinie takie przywołuje np. T. Drewnowski: *Wstęp*. W: M. Dąbrowska: *Dzienniki 1914–1945*. Warszawa 1998, s. 30–31.

<sup>21</sup> Zwraca na to uwagę Helena Zaworska w: *Szczerłość aż do bólu. O dziennikach i listach*. Warszawa 1998, s. 7, por. również opinię Janiny Abramowskiej w: *Jednak Autor!*...

w dzienniku związaną z autorską decyzją mówienia prawdy wskazał z pełnym przekonaniem Zbigniew Jarosiński, argumentując, że postrzeganie dzienników jako mniej lub bardziej szczerych wynika ze zmiennych konwencji społecznych, pozwalających (lub nie) w danym okresie historycznym mówić o pewnych sprawach. Ponieważ szczerść zawsze jest względna, pozostaje nam przyjąć, że w dzienniku autor

zapisuje to, co – jak uważa – powinien zapisać [...] Jeżeli zgodzimy się z taką definicją szczerści, trzeba przyjąć, że dziennik zawsze jest szczery. Kłamie się w pamiętniku, w dzienniku pisze się prawdę.<sup>22</sup>

Zdecydowanie bardziej skomplikowany obraz autorskiego stosunku do „szczerzej” formy osobistych wypowiedzi wnosi krytyczna i naukowa recepcja konkretnych dziennikowych zapisów reprezentujących pogranicze literatury i intymistyki w prozie lat siedemdziesiątych. Wspominane już prace Jarzębskiego o „karierze autentyku” i „powieści jako autokreacji” oraz przykłady wykorzystania „postawy autobiograficznej” przez pisarzy różnych pokoleń opisane przez Małgorzatę Czermińską, propozycje Romana Zimanda dotyczące literackości dzienników, studia Jerzego Kandziory o cyklu dziennikowym Konwického, *Miesiącach* Brandysa oraz *Literaturze* Wiktora Woroszyńskiego, książka Kazimierza Adamczyka o dzienniku jako wyzwaniu rzucającym Lechoniowi, Gombrowiczowi, Herlingowi-Grudzińskiemu przez konwencję gatunkową, przedstawienie przez Erazma Kuźmę przenikania w twórczość Andrzejewskiego narracji osobistej i literackiej analizując przeróżne mechanizmy gry, jaką pisarze podejmują z konwencją dokumentu, intymnego wyznania, autobiograficznej opowieści<sup>23</sup>. Znalazły w tych opracowaniach swoje odbicie zarówno ogólne teorie o literackim charakterze wszystkich autobiografii (przywoływane na początku), jak i procesy przemian wewnątrzliterackich. Zaiste, dziwne to były dzienniki, w których sami autorzy przyznawali się do łgania, niewiary w możliwość szczerzego mówienia o sobie, do wpisanej w akt tworzenia tekstu niemożności przedstawienia prawdy. Autotematyczne refleksje, tematyzowanie problemów warsztatowych niewątpliwie ułatwiały czytelnikowi lekturę, dając wskazówki, że nie należy z bezgraniczną naiwnością oczekiwać potocznie rozumianej szczerści słów pisarzy. Odbiorca tych „autobiografii kreacyj-

<sup>22</sup> Z. J a r o s i ń s k i: *Proza dokumentu osobistego*. W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Red. A. Brodzka i L. Burska. Warszawa 1998, s. 333.

<sup>23</sup> M. C z e r m i ń s k a: *Autobiografia i powieść...*; J. J a r z ę b s k i: *Kariera autentyku*. W: *Studia o narracji...*; R. Z i m a n d: *O literaturze...*; J. K a n d z i o r a: *Zmęczeni fabułą: narracje osobiste w prozie po 1976 roku*. Warszawa 1993; K. A d a m c z y k: *Dziennik jako wyzwanie. Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński*. Kraków 1994; E. K u ź m a: *Funkcja dziennika w prozie Jerzego Andrzejewskiego*. W: *Europejska proza diariuszowa*. Red. H. L u d o m i r s k a. Lublin 1995.



nych”<sup>24</sup> rozumiał doskonale, że twórcom nie idzie ani o prawdę czy fałsz, ani o szczerłość czy zakłamanie, lecz o prezentację, wręcz kreację *image* autora. Uczył się, że gra konwencjami literackimi i dokumentarnymi w obrębie jednego tekstu jest tak naprawdę częścią szeroko prowadzonej gry o niego samego, o czytelnika. Szczerłość „łże-dzienników” w recepcji czytelniczej i krytycznej szybko zajęła miejsce wśród kategorii literackich.

Na wpisanie do utworu sytuacji dramatycznej przez wyeksponowanie zwrotu do TY zwróciła ostatnio uwagę Małgorzata Czermińska<sup>25</sup>, co pozwoliło zaprezentować badacze mechanizmy wciągnięcia odbiorcy w spektakl reżyserowany przez Gombrowicza w *Dzienniku*. Rzucenie wyzwania czytelnikowi polegało nie tylko na prowokowaniu reakcji czytających, aż do skrajnego w przypadku gombrowiczowskiej wersji włączania polemicznych głosów odbiorców w strukturę wypowiedzi (publikacja prasowa pozwalała na cytowanie listów tzw. szarych ludzi), ale przede wszystkim na wysunięciu odbiorcy na pierwszy plan.

Gombrowicz – pisze Czermińska – przecież wcale nie był pierwszym diarystą, który myślał o swoim adresacie i zwracał się do niego. Był jednak pierwszym (przynajmniej w polskiej literaturze), który jawnie uczynił odbiorcę z a - s a d n i c z y m układem odniesienia, wobec którego dziennik istnieje. Jego dziennik jest tyleż pisanem o s o b i e, co pisanem d l a k o g o ś.<sup>26</sup>

Próżno jednak u Gombrowicza szukać jakiejkolwiek etyki pisarskiej, albowiem on sam narzuca zasady komunikacyjne po to, żeby je zaraz naruszyć i zmienić. Gramatyczna forma zwrotu do Ty jest nieustannie poddawana parodii, żartowi, stylistycznemu odwróceniu. Reguły gry ustala oczywiście zawsze autor, a gra dla Gombrowicza to walka z czytelnikiem, o której pisze bez ogródek, ale za to z właściwym sobie wdziękiem wytrawnego krapiera:

Szczęśliwi Francuzi, którzy piszą swoje dzienniki z taktem – ale nie wierzę w wartość ich taktu, wiem że to jest jedynie taktowne wymijanie problemu, który z natury swej jest nietowarzyski. [...]

Jawność. Trzeba grać w otwarte karty. Pisanie nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność.

Lecz jeśli nie jestem zdolny urzeczywistnić tej myśli tu, w dzienniku – cóż ona warta? A jednak nie mogę, i coś mi przeszkadza. Jeśli pomiędzy mną a ludźmi nie ma formy artystycznej, zbyt żenująca staje się stytność.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Określenie użyte przez J. K a n d z i o r ę w: *Zmęczeni fabułą...*, s. 150.

<sup>25</sup> M. C z e r m i ń s k a: *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. W: E a d e m: *Autobiograficzny trójkąt...*

<sup>26</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>27</sup> W. G o m b r o w i c z: *Dzieła*. T. 7..., s. 57.

Tak więc i polski odbiorca już od dawna wiedział, że nie można ufać nawet formom dziennikowych, niby-szczerych zapisów, zwłaszcza że czytelnik krajowy znał warianty pomysłu Gombrowicza, podchwyconego w tak jawny sposób przez Konwickiego. Narracje osobiste z lat siedemdziesiątych, a zwłaszcza legenda publikowanego dziennika Gombrowicza (najpierw na łamach paryskiej „Kultury”, a następnie, choć wiele lat później, nieoficjalnie, a potem oficjalnie w kraju), wytworzyły sytuację paradoksalną, gdyż to przewrotne w swego rodzaju parodii gatunku dzieło kilkunastoletniej pracy pisarza wiodło swój żywot poza macierzystym kontekstem, i to bynajmniej nie tylko dlatego, że powstawało w diasporze. O nieistnieniu na rynku wydawniczym innych polskich dzienników, zwłaszcza intymnych, świadczy chociażby fakt, że sam Gombrowicz, zapalony miłośnik diarystyki, odwoływał się do trzech: wydawanego od 1953 roku *Dziennika* Żeromskiego i emigracyjnych *Szkiców piórkiem* Bobkowskiego (1957) oraz *Dziennika* Lechonia (publikowanego od 1967)<sup>28</sup>.

### Dzienniki z PRL-u

Dopiero lata dziewięćdziesiąte ubiegłego wieku ujawniły skrywane z powodu cenzury bogactwo „zapisów z szuflady”<sup>29</sup>, poczynszy od pełnego wydania dzienników Nałkowskiej i do tej pory niepełnych z powodu wyznaczonego testamentem terminu na opublikowanie całości *Dzienników* Dąbrowskiej, przez diariusze Kazimierza i Mariana Brandysów, Stefana Kisielewskiego, Andrzeja Kijowskiego, Leszka Proroka, Zygmunta Mycielskiego<sup>30</sup>. W tych jednak przypadkach przypisywana im szczerść jest wynikiem specyficznej sytuacji komunikacyjnej, będącej jedną z ważniejszych przyczyn ich powstawania. Paradoksalnie prawdziwość dzienników pisanych do szuflady wyznaczały zewnętrzne okoliczności, polityczne ograniczenia wolności słowa. Zdaniem Głowińskiego:

<sup>28</sup> Por. ibidem, s. 36–37.

<sup>29</sup> Używam tu określenia Michała Głowińskiego, zaczerpniętego z: *Zapisy z szuflady*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 300.

<sup>30</sup> Z. Nałkowska: *Dzienniki 1939–1944*. Warszawa 1996; M. Dąbrowska: *Dzienniki 1945–1965*. Warszawa 1996; Eadem: *Dzienniki 1914–1945*. Warszawa 1998; M. Brandys: *Dziennik 1972*. Warszawa 1996; Idem: *Dziennik 1976–1977*. Warszawa 1996; Idem: *Dziennik 1978*. Warszawa 1997; S. Kisielewski: *Dzienniki*. Warszawa 1996; K. Brandys: *Miesiące 1978–1981*. Warszawa 1997; A. Kijowski: *Dziennik 1955–1969*. Kraków 1998; Idem: *Dziennik 1970–1977*. Kraków 1998; L. Prorok: *Dziennik 1949–1984*. Kraków 1998; Z. Mycielski: *Niby-dziennik*. Warszawa 1998; Idem: *Dziennik 1960–1969*. Warszawa 2001.

Dziennik intymny, pisany do szuflady w kraju totalitarnym lub autorytarnym, jest swojego rodzaju odpowiedzią na istnienie cenzury, obroną przed nią, sposobem poszukiwania niezależności.<sup>31</sup>

Wówczas – w czasach PRL-u – pisanie dziennika pozwalało na luksus wolności bycia sobą, mówienia prawdy o sobie i swoim stosunku do zewnętrznej rzeczywistości, pozwalało ukazywać inną, nieoficjalną, a czasem i intymną stronę życia autorów. Poprzez współczesne publikacje owych zapisów realizuje się najpełniej pakt autobiograficzny Lejeune'a jako umowa z czytelnikiem co do innego niż wobec fikcji sposobu lektury, umowa oparta na akcie mówienia prawdy i odróżniania jej od fałszu. Diariusze, pisane często z nikłą nadzieją na publikację w oficjalnym obiegu, zaoferowane czytelnikowi w nowej sytuacji politycznej oraz w zmienionym ekonomicznie rynku literackim, odnowiły sytuację literackiej komunikacji. *De facto* trudno jednak mówić o jakiegokolwiek odnowie, skoro przywróciły tradycyjny – chciałoby się powiedzieć: naiwny – sposób lektury, oparty na pozaliterackich, społecznych normach wzajemnego zaufania, wśród których poczesne miejsce przypada pojęciu prawdomówności i odpowiedzialności za słowo, a odrzuceniu podlega hipokryzja, zakłamanie i oszustwo<sup>32</sup>. Założenie przez czytelników szczerości dziennikowej wypowiedzi wprowadziło typ odbioru opartego na etycznych zasadach, stworzyło warunki intymności sytuacji komunikacyjnej, intymności powstałej w osobowym kontakcie JA i IN-NEGO.

Rodzą się pytania: czy podobne założenia przyjmowali sami twórcy? Jaką funkcję przypisywali swoim zapisom? Czy potrafili bezgranicznie zaufać dyskrekcji notatników, brulionów, kartek papieru? Czy byli w stanie bezgranicznie się otworzyć? Do końca nie dowiemy się tego nigdy, tak jak nigdy nie możemy ze stuprocentową pewnością potwierdzić szczerości w trakcie rozmowy z bliźnim. Osobowe spotkanie to zawsze doświadczenie, a nie matematyczny rachunek. Obcowanie z diariuszami to specyficznie nawiązany kontakt z Osobą, a więc sytuacja nasycona subiektywnością. Z lektury dzienników wynika, że większość autorów nie miała z góry założonych planów, lecz dopiero z czasem dojrzywała do odpowiedzialności za słowa. Jak różne były okoliczności czynienia zapisów, tak różne motywacje kierowały twórcami. Maria Dąbrowska za bezpośredni impuls do rozpoczęcia dziennika uznała fakt, że żyje w „wielkiej epoce”<sup>33</sup>, Stefan Kisielewski, objęty cenzuralnym zapisem, wielokrotnie skarżył się na brak możliwości uprawiania publicystyki, której niesatysfakcjonującym substytu-

<sup>31</sup> M. G ł o w i ń s k i: *Zapisy z szuflady...*

<sup>32</sup> Pojęcia te, budujące normy moralne, służące potrzebie zaufania, wymienia M. O s o w s k a w: *Normy moralne: próba systematyzacji*. Warszawa 2002, s. 108–130.

<sup>33</sup> Por. T. D r e w n o w s k i: *Wstęp...*, s. 16.

tem miały być dziennikowe zapisy, a jednocześnie ujawniał swój zamiar „dawania świadectwa”<sup>34</sup>. Dla Leszka Proroka i Mariana Brandysa, zwłaszcza odkąd pełnili ważne społecznie funkcje (Prorok jako sekretarz warszawskiego oddziału ZLP, Brandys jako działacz KOR-u), celem stało się przede wszystkim wartość dokumentarna, objawiana dążnością do stosowania cytatów, niemalże protokołarnych zapisów.

Prawdziwość, wartość świadectwa, szczerość wypowiedzi potwierdzają notatki, w których autorzy wyrażają obawę o to, czy bruliony nie wpadną w niepowołane ręce:

„No cóż – jak się rzekło – rządy ciemniaków (czy tylko ten zeszyt nie dostanie się w ręce ube-ube-ubezpieczalni).”<sup>35</sup>

„Z lękiem myślę o tych pospiesznych notatkach. Czy zdołam je uchronić przed policją? Czy będą kiedyś uznane za uczciwe świadectwo swego czasu?”<sup>36</sup>

Zdaniem Głowińskiego, najpilniej bodaj śledzącego kronikarskie wypowiedzi, największą ich wartością jest oddanie ówczesnych poglądów, stanów emocjonalnych, przekonań, reakcji na wydarzenia polityczne:

[...] dzienniki te, często niezależnie od ewentualnych walorów literackich, są przede wszystkim znakomitym zapisem świadomości społecznej, przekazem inteligentkich postaw i ich ewolucji; są świadectwem tego, co przedstawiciele elit inteligentkich myśleli o dookołnym świecie, jak go widzieli i oceniali, jakie zagrożenia – dla siebie, społeczeństwa, Polski – w nim dostrzegali.<sup>37</sup>

Poufności swojego dziennika, uznawanego za najbardziej intymny, strzegła zarówno przed bliskimi, jak i przed powojenną władzą także Maria Dąbrowska. Dowodem maksymalnej wiarygodności jej notatek było – według Drewnowskiego – bronienie ich przed samą sobą, walka, aby nie ulec pokusie ich poprawiania<sup>38</sup>. Jeszcze inaczej prawdę zawartą w omawianych diariuszach rozpatrywała Helena Zaworska. Wykorzystując nośność frazeologizmu „szczerość aż do bólu”, zwróciła uwagę, że wypowiedzi autorów są szczerze aż do przyznawania się do bólu, zwłaszcza fizycznego, powodowanego cierpieniem, chorobą, starością<sup>39</sup>. Ich niewątpliwą

<sup>34</sup> Zob. S. Kisielewski: *Dzienniki...*, s. 54, 240, 300, 671.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>36</sup> M. Brandys: *Dziennik 1976–1977...*, s. 182.

<sup>37</sup> M. Głowiński: *Zapisy z szuflady...*

<sup>38</sup> T. Drewnowski: *Wstęp...*, s. 16.

<sup>39</sup> H. Zaworska: *Szczerość aż do bólu...*

autentyczność potwierdza ujawnianie słabości ciała. Nałkowska w zapisach z okresu międzywojennego przedstawia swoją walkę z przewlekłą chorobą spowodowaną wadą serca, nieustanne próby przeciwstawiania się fizycznemu osłabieniu, psychicznej nadwrażliwości. Dzienniki wojenne zaś to świadectwo codziennego zmagania się z własną, coraz bardziej nadwątlaną fizycznością, ze świadomością starzenia się i nie jest to bynajmniej kokieterijna skarga stojącej się coraz mniej atrakcyjną kobiety, która swego czasu przyzwyczajona była do nieustających względów ze strony mężczyzn. Czyż podstawowe egzystencjalne problemy: lęk przed fizycznym bólem, myśl o śmierci, doświadczanie przemijania nie ominęły największych prześmiewców intymnej formy – Gombrowicza i Konwickiego? Dziennik zawdzięcza wszak opinię najwybitniejszego dzieła Dąbrowskiej nie tylko ze względu na zawarte w nim bezkompromisowe osądy pojałtańskiej rzeczywistości, lecz również dlatego, że pisarka w najbardziej jak dotąd intymnej formie przyznaje się do swoich uczuciowych i seksualnych namiętności, do nawyków (np. skłonności do alkoholu) wstydliwych nawet dla niej samej.

Jak można było zauważyć, recepcja krytyczna wszystkich zapóźnionych wydawniczo dzienników obejmuje tylko dwa bieguny autobiograficznego trójkąta Czermińskiej: postawę świadectwa i wyznania, a więc gruntowniej niż trzecia z nich, postawa wyzwania, utrwalonych w historii autobiografii. Zdecydowanie łatwiej jest weryfikować szczerość wypowiedzi, które odnoszą się do okoliczności zewnętrznych, obiektywnie sprawdzalnych. Przykład polskich dzienników z szuflady pokazuje, że przekonanie o zawartej w nich sporej dawce szczerych opinii i sądów wynika ze specyficznej sytuacji politycznej, w jakiej powstawały. Granice szczerości mogła wyznaczać tylko instytucja cenzury. Odmiennie wydaje się rysować sprawa szczerości w dziennikach intymnych lub we fragmentach nastawionych na wyrażenie najgłębszych myśli, które dotyczą także bliskich osób. Akcentując problem moralny i prawny, opisał takie autobiograficzne spowiedzi, nieuchronnie obejmujące także wszystkich, którzy uczestniczyli w życiu diarysty, Philippe Lejeune. Francuski badacz odkrył niezauważany dotąd fundament piśmiennictwa autobiograficznego, jakim jest naruszanie cudzej prywatności, sankcjonowane wszak przez prawo<sup>40</sup>. Wskazał więc nowy etyczny aspekt intymistyki, czyli odpowiedzialność za dobro osobiste innych. Podawane w studium dwa klasyczne problemy do rozwiązania, czyli ewentualność gwałtu na czymś życiu prywatnym oraz potrzeba ochrony poufności dziennika po śmierci autora znalazły swoje polskie przykłady w najbardziej chyba otoczonych aurą sensacji i skandalu diariuszach Kisielewskiego i Dąbrowskiej. Efektem nieocenzurowania ani

<sup>40</sup> P. Lejeune: *Naruszenie dóbr osobistych*. W: *I d e m: Wariacje na temat...*, s. 269–275.

przez Kisiela, ani przez jego spadkobierców ostrych, pisanych pod wpływem emocji ataków na grono najbliższych przyjaciół z „Tygodnika Powszechnego” i poselskiego koła Znak były głosy czujących się oszukanymi i zdradzonymi adwersarzy<sup>41</sup>. Zupełnie inaczej postąpiły Maria Dąbrowska i Zofia Nałkowska, obejmując testamentowym zapisem termin niepublikowania swoich dzienników. Czy jednak decyzja komentatora Dąbrowskiej, Tadeusza Drewnowskiego, oraz rady opiekującej się spuścizną pisarki, aby, szanując wolę intymności autorki, dokonać w książkowym wydaniu koniecznego wyboru, okazała się słuszna, nie wiadomo. Uskarżał się na niezbędność pewnych cięć redaktor<sup>42</sup>, powątpiewała w sens potrójnej wersji dziennika (pierwsze wydanie, jeszcze w czasach cenzury państwowej, ukazało się w 1988 roku) Helena Zaworska, twierdząc, że należy publikować całość albo nic<sup>43</sup>. Rozwiązaniem dylematu: pełna szczerość czy naruszenie dóbr osobistych wydaje się autocenzura, oparta na odpowiedzialności za innych bądź na wyznaczeniu własnej wypowiedzi granic wstydu dotyczących intymnych zwierzeń. Czyż jednak nie zostanie wówczas podważona podstawowa funkcja dziennika intymnego – powiernika najskrytszych zakamarków duszy autora?

### „Młoda” autobiografia

Historycznoliteracki kontekst autobiograficznych form po roku 1989 nieco się skomplikował. Mogliśmy obserwować równocześnie: wydawniczy wylew owych „dzienników z czasów PRL-u” oraz naturalny nurt autobiograficznego pisarstwa debiutantów. Zmiana modelu literatury, która w Polsce zbiegła się w dużym stopniu z przemianami społeczno-politycznymi roku 1989, ujawniła pewne sposobności rozwiązania problemu dotyczącego wyboru sposobu odczytania utworu osnutego wokół paktu powieściowego. Pierwsza z owych sposobności polega na odwołaniu się do autorefleksyjnego potencjału utworów, nie tylko w wariacie chętnie realizowanym i do tej pory, czyli w autotematycznych refleksjach, zawierających komentarze potwierdzające możliwość (lub niemożliwość) mówienia

<sup>41</sup> Zob. J. Hennelowa: *Kisiel jakiego nie znałam*. „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 302; Karol Wojtyła i „Tygodnik Powszechny”. Z ks. Andrzejem Bardeckim rozmawia Anna Kluz-Łoś. „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 114; H. Zaworska: *Kisiel bez osłonek*. „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 300.

<sup>42</sup> T. Drewnowski: *Wstęp...*

<sup>43</sup> H. Zaworska: *Szczerość aż do bólu...*, s. 30.

prawdy, jaką daje autorom wybrana forma lub konwencja, ale także, a może przede wszystkim poprzez uaktywnioną metafikcję, rozumianą jako:

[...] proza narracyjno-fabularna, zawierająca jawne bądź implikowane sygnały (informacje) o własnej naturze jako językowego lub tekstowego artefaktu. Zazwyczaj są to sygnały autorefleksyjne wobec dzieła i jego składników, tradycji, systemu lub kontekstu literackiego (artystycznego), adresowane do czytelnika i przez niego potencjalnie odczytywane bądź aktualizowane, a służące świadomej weryfikacji statusu fikcji narracyjnej oraz związku fikcji z doświadczeniem i konstrukcją rzeczywistości.<sup>44</sup>

Zabiegi takie widać zarówno u pisarzy starszych (Stefan Chwin *Krótką historią pewnego żartu*, Antoni Libera *Madame*), jak i młodszych (Paweł Huelle *Weiser Dawidek*, *Opowiadania na czas przeprowadzki*, *Mercedes-Benz*).

Druga sposobność rozstrzygnięcia proponowanego przez autora paktu, również nienowa, lecz w nowy sposób wykorzystywana, związana jest z rynkowymi zasadami wydawania książek, wzmacniającymi mechanizmy reklamy i autoreklamy, polegającej na lansowaniu siebie chociażby poprzez strategię skandalu, na konstruowaniu własnego wizerunku wobec czytelników, na docenianiu roli mediów nie tylko jako źródła wiedzy o pisarzu, ale i środka manipulacji zachowaniami odbiorców. Autor stał się zjawiskiem bardziej medialnym niż literackim, czego najjaskrawszym przykładem była jeszcze kilka lat temu Manuela Gretkowska.

Monografiści najmłodszego pokolenia debiutujących po 1989 roku tłumaczą ostentacyjny autobiografizm debiutów i kolejnych książek Gretkowskiej, Stasiuka, Podsiadły, Filipiak wyborem na płaszczyznę porozumienia z czytelnikiem nie społecznie ustabilizowanych konwencji, lecz własnej prawdy, prawdy indywidualnego doświadczenia, w tym także doświadczenia ciała i płciowości<sup>45</sup>. Klejnocki i Sosnowski upatrują w podjęciu tematów, stanowiących tabu naszej literatury, pewnego wyróżnika generacyjnego, któremu przypisują funkcję odkonwencjonalizowania wizerunku człowieka – bohatera literackiego:

Seksualność zatem pojawia się w orbicie zainteresowań formacji „bruLionu” jako konkretny przejaw jednostkowego istnienia. Nie musi to oznaczać „epatowania seksem”, choć siłą rzeczy pisze się o nim bez nie uzasadnionego w tym kontekście skrępowania [...]. Co najmniej równie często obraz ciele-

<sup>44</sup> W. Browarny: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002, s. 31.

<sup>45</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu”*. Warszawa 1996, s. 61–65.

sności bohaterów prowadzi do ujawnienia ich fizjologii. [...] Ale też ujawnienie seksualności człowieka prowadzi już w pierwszym kroku do rozbicia iluzji uniwersalnego człowieczeństwa.

Tłumaczą ironicznie, że uniwersalny człowiek jest „konstrukcją powołaną do życia w świecie idei i obce mu są fizjologiczne doznania, może poza odpowiednio uwznioślonym aktem miłosnym.”<sup>46</sup> Na nieco inną funkcję wykorzystania autobiografii jako źródła literatury zwrócił uwagę Przemysław Czapliński, mówiąc o tym, że własna biografia stanowi poręczenie prawdziwości dzieła i uzasadnia jego kompozycję. Skutkiem zabiegów przetwarzających życie w literaturę jest kreacja prywatnych mitologii<sup>47</sup>.

Nasuwać się wnioski, że współczesny czytelnik zaplątany jest w dwa skrajne modele komunikacyjne pisarstwa osobistego: pierwszy z nich wykorzystuje wciąż jeszcze wzbudzający zainteresowanie rozrachunek z ideologiczną przeszłością i z systemem politycznym, a założenie szczerości dotyczy tu odsłonięcia prawdziwych poglądów autora. Drugi, obierając sobie za cel przedstawienie prawdy człowieczej egzystencji w wariacie bynajmniej nie heroicznym i nie uniwersalnym, ale jednostkowym, z szokującą (wobec obowiązujących do niedawna zasad) prawdą funkcjonowania ludzkiego ciała włącznie, szczerością w podjęciu biologicznych aspektów życia ludzkiego ma demaskować klisze językowe, stereotypy literackie, a przez nie: obnażać także konwencjonalność, a więc sztuczność, nie-szczerość społecznych norm organizujących nasze życie.

Na bogatym obszarze najnowszej autobiografistyki szczególnie interesująco rysuje się przypadek pisarstwa Manueli Gretkowskiej, której od debiutu autobiograficzną powieścią *My zdies' emigranty* przez kilka następnych tomów towarzyszyła (nie bez stosownych zabiegów ze strony autorów) aura skandalu i prowokacji obyczajowej, aż do... wydanego w 2001 roku diariusza z okresu ciąży pt. *Polka*, reklamowanego na IV stronie okładki następującą notą: „prowokacyjny dziennik szczęśliwej miłości, najbardziej intymna z książek pisarki.” Natychmiast rodzi się pytanie, w jakim kierunku prowokacja jest skierowana i cóż tak intymnego odkrywa Gretkowska?

Przede wszystkim uwagę zwraca cielesność tekstu, co wydaje się zrozumiałe, biorąc pod uwagę stan autorki, zwany pięknie błogosławionym, kiedy odczuwa się własne ciało we wzmocnionym natężeniu. Pisarka stosuje na początku książki sprytny zabieg, ukazujący własną przemianę z kobiety nieco hipochondrycznie przejmującej się gastrycznymi przypadłościami, chuchającej na wrażliwy żołądek, trochę z konieczności, trochę dla zwykłej przyjemności jedzenia stosującej odpowiednie diety, w matkę noszonego pod

<sup>46</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>47</sup> Zob. P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997, s. 205.



sercem dziecka. Fizjologia właśnie staje się dramaturgicznym zawiązaniem akcji, albowiem to nie cysta, jak autorka przypuszczała, ale fakt poczęcia był przyczyną wzmózonych dolegliwości jej organizmu. Odczuwanie ciała, zmieniającego się z kolejnym miesiącem ciąży, stanie się więc jednym z głównych tematów czynionych zapisów. Początkowo opisywane jest niedopasowanie do własnego ciała, które inaczej niż zwykle reaguje. Gretkowska notuje:

Sikam, rzygam i płaczę. Jestem w ciąży, dokładnie. Nie ona we mnie, ale ja w niej.<sup>48</sup>

Rejestrowane są zmiany fizyczne: ciało oglądane jest w lustrze i podczas kąpieli oraz pragnienia ciała: zachcianki kulinarne, miłosne pożądanie (regularny seks w ciąży, np. podczas sesji zdjęciowej, choćby w toalecie).

Książka Gretkowskiej to także świadectwo miłości do Piotra, niewyznanej wprost, ale ukazanej w sytuacjach codziennych, w intensywnym odczuwaniu rozstań, kiedy Pietucha idzie do pracy, w radości spędzania wspólnych chwil. Swoją miłość wyznaje jak kura domowa, klejąc dla niego pierogi:

Pietuszką dostaje swoje ulubione danie. Po trzech latach nauczyłam się gotować nie za cienkie, nie za grube, w odpowiednich rozmiarach.

s. 303

*Polka*, mimo reklamy że to jedyny w swoim gatunku dziennik ciążywy, mimo zapowiedzi wydawniczych, że podporządkowana jest głównemu tematowi oraz mimo ramy kompozycyjnej wyznaczającej początek i koniec pisania przez fizjologię ciąży, nosi pewne znamiona dziennika intymnego. Podejmuje różnorodne problemy, które w trakcie notowania nie zyskują żadnej hierarchii, przechodzi od jednej kwestii do innej bez stosownego uzasadnienia. Wszystkie sprawy istnieją na jednym planie, bo sytuacja (prawie) codziennego sporządzania zapisów usprawiedliwia mówienie o rzeczach ważnych i błahych, uniwersalnych i chwilowych<sup>49</sup>. Gretkowska opisuje więc także swoje pasje, czyli malowanie na jedwabiu (które wraz ze zbliżającym się terminem rozwiązania staje się coraz trudniejsze, gdyż napuchnięte palce nie mogą utrzymać pędzla), spacerów po lesie (choć w pierwszych miesiącach odmiennego stanu zbyt szybko odczuwa

<sup>48</sup> M. G r e t k o w s k a: *Polka*. Warszawa 2001, s. 65. W dalszej części będę stosowała przypisy wewnętrzne, podając po cytowanym fragmencie numer strony.

<sup>49</sup> Na taką cechę dziennika wskazywał m.in. M. G ł o w i ń s k i: *Powieść a dziennik intymny*. W: I d e m: *Prace wybrane*. T. 2: *Narracje literackie i nieliterackie...*, s. 69; E. K u ź m a: *Funkcja dziennika...*, s. 130.

zmęczenie). Przedstawia swoje refleksje z podróży na Peloponez, rozważania o sztuce (we fragmentach dotyczących rzeźby i architektury greckiej książka staje się podobna do esejów Herberta, którego *Labirynt nad morzem* jest zresztą poddany ostrej krytyce), o lekturach (np. poezji Miłosza, Edyty Stein, pracy o dziele mistycznym św. siostry Faustyny Kowalskiej), zainteresowaniach malarskich (Chagall, Rotkowitz, Soutine, Balthus) i filmowych (okazuje się, że jest zapaloną miłośniczką kina). Zapisuje niezwykle intymne chwile: modlitwy, także modlitwy różańcowej – tradycyjnej w Kościele katolickim, ale mającej także medytacyjny, wschodni charakter, porannego zwyczaju śpiewania *Kiedy ranne wstają zorze*, wczesnego wstawania podczas pobytu w Polsce, aby pójść na roraty<sup>50</sup>. Wyjątkowo osobiste są rozmowy z nie narodzoną jeszcze córeczką, przeżywanie tajemnicy powstawania nowego życia, aż do granic możliwości opowiedzenia:

Zwyczajność cudu [poczęcia – B.G.] jest cwaniactwem nadprzyrodzonego. [...] dziecko rosnące pod sercem, kopiące w wątrobę – coś banalniejszego, codzienność ciąży. Ale nie do opisania. Niewidzialna prawie komórka, zamieniająca się w embrion, teraz w ośmiomiesięczną Polkę. Czasami łapię ją za kosteczkę wypchniętej nogi. Relikwia. Cóż z tego, że da się dotknąć, skoro jest nie do pojęcia.

s. 289

Równocześnie obok uczuć i emocji czytelnik otrzymuje wizerunek twórczy autorki, wyznaczony codziennym rytmem pracy podzielonej w owym czasie na pisanie scenariusza do telewizyjnego serialu *Miasteczko*, felietonów do czasopism (narzekania na konieczność dotrzymywania terminów), kolejnego scenariusza, tym razem filmowego, pt. *Damy polskie*. Pisarka zobowiązana jest do spotkań z czytelnikami, podaje również informacje o kolejnych zagranicznych wydaniach swoich powieści, ale nie rezygnuje także z podtrzymywania swojego medialnego *image*, wzmiankując o wywiadach, sesjach zdjęciowych (głównie do prasy kobiecej). Stałych czytelników odsyła do wcześniejszych książek np. przez podejmowanie tych samych tematów: zabójstwa Marata, pisarstwa markiza de Sade'a, malarskich fascynacji.

Na podstawie zaprezentowanych do tej pory cech wydawać by się mogło, że dziennik Gretkowskiej doskonale wpisuje się w konwencję dziennika znanego czytelnikowi z wersji np. Marii Dąbrowskiej. Przy zachowaniu wszelkich proporcji: *Polka* obejmuje czas kilku miesięcy, *Dzienniki*

<sup>50</sup> Gretkowska w wywiadach niejednokrotnie ujawniała swoje przywiązanie do ortodoksyjnego katolicyzmu, który wyniosła z rodzinnego domu, zob. np. *Marzę o świętym spokoju*. „Przekrój” 1999, nr 2 czy cytowane w całości w książce *Pytania do dwojga. Z Manułą Gretkowską i Piotrem Pietuchą rozmawia Beata Dziągiewska*, drukowane w „Zwierciadle”.

zaś prawie całe życie, podobieństwa są zauważalne: z jednakową otwartością wprowadzane są tematy twórcze, obowiązki autorskie, sfera seksualna, emocjonalna, psychiczna, fizjologia, zmaganie się ze słabością ciała... Nawet zakończenie obu zapisów wychyla się (tu znowu trzeba wziąć pod uwagę oczywiste różnice sytuacji bohaterek) ku nałożeniu się życia na literacką formułę zakończenia tekstu. Oba dzieła zamyka fizyczne, zewnętrzne rozwiązanie. Dąbrowska, przeczuwając nadchodzącą śmierć, odnalazła mdły smak szpitalnej strawy w ludzkiej egzystencji i swoim pisaniu: „Mdły – czy może być bardziej pejoratywne słowo? Otóż w naszym życiu tak z pozoru bujnym jest za dużo pierwiastka mdłego. Podobnie zresztą jak w dzienniku [?].” Narracja w książce Gretkowskiej urywa się na opisie porodu, przecięcia przez Piotra pępowiny nowo narodzonej córeczki i powitania dziecka tytułowym imieniem: „Pola, Polka, Poleczka.” Tak więc przedstawioną opowieść o nieplanowanej, ale przyjętej z pełnym bagażem radości i lęków ciąży odbiera się raczej jako szczerą i miejscami bardzo serio<sup>51</sup>. Nasuwa się wniosek, że Gretkowska w swojej książce odwraca kierunek prowokacji: będąc uznaną za czołową skandalistkę i prowokatorkę młodego pokolenia, szokować może już tylko swoją normalnością, w czym kobieca biologia niezmiennie pomaga.

Czy jest jednak możliwa jeszcze inna interpretacja prowokacji zawartej w dzienniku Gretkowskiej? Z kart – jak się wydaje – w pełni szczerego dziennika najwykleszej przedstawicielki płci pięknej przebija przecież niezmiennie wyrafinowany kolejny portret medialny. Gretkowska bowiem na równi z otwartością, bezpruderyjnością wyznań o ciążowych stanach znowu kreuje swój wizerunek, grając przewrotnie i ironicznie. Prezentując się jako zwyczajna kobieta, z kobiecością wzmocnioną przez ciążę, buntuje się niby naiwnie przed stereotypem naruszcicielki wszelkich tabu i społecznej deprawatorki, stereotypem, który sama przecież skutecznie wcześniej wykreowała. W wielu miejscach rozsiane są przykłady, zawsze przedstawione jako sprowokowane przez innych, z którymi autorka, broniąc swojego nowego wizerunku kobiety szanującej tradycyjne wartości, bezwzględnie się rozprawia. Wykorzystuje przykładowo list czytelniczki „Zwierciadła” zdziwionej po przeczytaniu wywiadu (notabene przytoczonego w całości na początku *Polki*) „normalnością” pisarki, reakcję dziennikarki żerującej na sensacji jakby – tu cytata Gretkowskiej – „była pierwszym facetem w ciąży”, a nawet wyznanie rektora jednej z prywatnych szkół dziennikarskich, ze znaczącym uśmieszkciem tłumaczącego powody zaprosze-

<sup>51</sup> Por. głosy krytyczne, np.: K. Dunin: *Ładna Polka*. „Res Publica Nowa” 2001, nr 8; D. Nowacki: *Nowy gmach – stare fundamenty*. „Twórczość” 2001, nr 12; M. Cuber: *Odważga*. „Opcje” 2001, nr 5; R. Ostaszewski: *Dziennik nieplanowanej ciąży*. „Nowe Książki” 2001, nr 3.

nia na wykład: „przyda się studentom trochę pikanterii”. Jak komentuje owe – powierzchowne jej zdaniem – opinie? Otóż tą samą co zwykle bronią, która zdecydowanie zaprzecza potocznej ocenie, co przystoi skromniej niewieście: „Powinnam mieć cyce na wierzchu, perukę, pazury wampy i pizdę obszytą brokatem.” (s. 192). Jednocześnie prowokuje dalej, wzbudzając medialną sensację sesją zdjęciową, kiedy pozowała w stanie zaawansowanej ciąży ubrana w koronkową bieliznę. Wydarzenie to opisuje w dzienniku, a jedno z wykonanych wówczas zdjęć zostało zamieszczone na IV stronie okładki *Polki*, co stanowi dla czytelnika znaczący sygnał kontynuowania strategii marketingowej z wydań poprzednich książek, zawsze opatrywanych aktualną fotografią.

Wydając swój dziennik, Gretkowska niewątpliwie przekroczyła tabu, nakazujące o ciąży milczeć. Sama miała tego świadomość, niejednokrotnie poddając komentarzom komercjalizację swojej prywatności. To ona opowiadała, „że to cholernie intymne” (s. 73), kiedy Pietucha zachęcał ją do pisanía. Swoją sytuację intymnego otwarcia wobec czytelnika porównuje do popularnych programów kultury masowej: „Też urządzam z »Polką« *reality show*. *Big Mother watching yourself*.” (s. 320). Aż kusi, aby prowokacyjnie zapytać autorkę: po co jeszcze te opisywane w książce wywiady, zdjęcia, kilkunastu sesje reportażowe w jej prywatnym domu?

Czyż zabiegi umedialniania biografii nie zostały wymienione przez Philippe’a Lejeune’a jako warunki zawarcia z odbiorcą paktu autobiograficznego? Jeszcze bardziej intrygująca jest obserwacja, jak pakt ten jest stosowany również wewnątrz tekstu, np. kiedy Gretkowska daje do zrozumienia, że *Polkę* zrodziło życie, gdyż sama zostania matką jeszcze nie planowała lub kiedy przedstawia okoliczności, w jakich do pisania pamiętnika ciąży zachęcił ją partner<sup>52</sup>, zaprezentowany w ten sposób jako nie tylko ojciec dziecka, ale i ojciec książki, od którego tym samym otrzymała pozwolenie na ujawnienie ich intymnego życia (znika problem prawny i etyczny naruszenia dóbr osobistych). Funkcję Lejeune’owskiego wyznacznika paktu spełnia również opis, jak powstał pomysł na tytuł, będący zresztą świetną pod względem strategii marketingowej grą znaczeń: odwołuje się bowiem do zdrobniałej formy imienia córeczki, Apolonii, przywołuje też narodowość, którą autorka mocno odczuwa, mieszkając jako cudzoziemka na wsi pod Sztokholmem i tęskniąc za krajem i bliskimi. Gretkowska wzmacnia to drugie znaczenie swoją decyzją powrotu do Polski. Tytuł można odczytywać jako prowokacyjny gest powrotu na łono społeczności – wszak piśarka dobitnie manifestuje swoją nową, „normalną” twarz. Paktowi autobiograficznemu podlega także podanie informacji o umowie z wydawnic-

<sup>52</sup> Por. także rozmowę z Katarzyną Szczepowską, *Dostaliśmy pod opiekę kawalek wszechświata*. „Magazyn” 2002, nr 120.

twem na książkowe wydanie sporządzanych właśnie zapisów. Notatki zaś od pewnego miejsca zawierają autotematyczne komentarze o wyborze okładki, o pierwszej korekcie gotowej już części tekstu, a nawet – o ponagłaniu autorki przez wydawcę w związku ze zbliżającym się terminem oddania całości do druku, gdy tymczasem przyjsie dziecka na świat opóźnia się o parę dni! W końcu akcja zyskuje dramaturgiczną kulminację w analogii porodu dziecka i porodu dzieła, a rozwiązanie – z obu powodów – jest wyczekiwane z coraz większą niecierpliwością. Książka zyskała tym samym kłamrę kompozycyjną: zarówno jej początek, jak i koniec wyznaczony jest splotem życiowych, zewnętrznych okoliczności<sup>53</sup>.

Zabieg Gretkowskiej pozwala na dokonanie jeszcze jednego odczytania, również ujawniającego prowokację, tym razem skierowaną wobec feministek. Zrównoważenie aktu biologicznego i twórczego rodzenia w krytyce feministycznej zyskało znaczenie symboliczne poprzez przywołanie archetypu kobiety pajęczycy<sup>54</sup>. Zastąpiło tym samym lekceważącą kobietą twórczość figurą „prządki banalnej rzeczywistości”, stworzoną przez męską krytykę literacką w wieku XIX i na przełomie wieków<sup>55</sup>. Obraz pajęczycy wysnuwającej nić z wnętrza oraz ciała kobiecego jako krosien, które potrafią utkać dziecko, przedstawiany jest w wielu kulturach pierwotnych jako „związek między mocą przeobrażającą, jaka objawia się w kobiecym ciele podczas ciąży i porodu, reinkarnacją, a najdawniejszą symboliczną aktywnością kobiet: przedzeniem”<sup>56</sup>. W myśli współczesnych badaczek metaforyczną wykładnią kobiecego tworzenia stała się mitologiczna Arachne, ujawniająca w tkanych materiałach prawdę o życiu niewiast, wykorzystywanych przez bogów. Arachne funkcjonuje jako figura tekstu podmiotowego<sup>57</sup>. *Polka* ze względu na swój temat artystki, która ma stać się matką, na

<sup>53</sup> W podobny sposób, omawiając literacką pułapkę, którą zastawiła na czytelników Gretkowska, pisał w swojej recenzji Jacek W. Kamiński (*Kim jest mama?* „Rzeczpospolita” 2001, nr 131), porównując *Polkę* do fikcyjnego dziennika pisanego przez Bridget Jones, bohaterkę książki Helen Fielding, co wydaje mi się niezbyt fortunne z powodu ewidentnej różnicy gatunkowej: *Dziennik Bridget Jones* jest powieścią, podczas gdy Gretkowska napisała bądź co bądź tekst niefikcyjalny, chociaż sprytnie literacko zorganizowany.

<sup>54</sup> Zob. K. Szczuka: *Prządki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet*. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska i L. Sikorska. Warszawa 2000, przedruk w: Eadem: *Kopciuszek, Frankenstein i inne*. Warszawa 2001.

<sup>55</sup> Zob. K. Kłosińska: *Kobieta autorka*. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, przedruk w: Eadem: *Ciało, ubranie, pożądanie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999 oraz w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Red. A. Nasilowska. Warszawa 2001, s. 94–116.

<sup>56</sup> K. Szczuka: *Prządki, tkaczki, pająki...*, s. 71.

<sup>57</sup> Zob. N.K. Miller: *The Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic*. In: Eadem: *Poetics of Gender*. New York 1986; G. Borkowska: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996, s. 13, cyt. za: K. Szczuka: *Prządki, tkaczki, pająki...*, s. 76–77.

wewnętrzną strukturę związania ciała i tekstu, na kompozycyjny zamysł urodzenia dziecka i dzieła, doskonale poddaje się opisowi krytyki feministycznej, która, korzystając także z pojęć wypracowanych przez psychoanalizę, akcentuje zjednanie potencji erotycznej i twórczej<sup>58</sup>. Gretkowska autorka i Gretkowska matka najpełniej, w podwójnym, biologicznym i literackim akcie wydzielenia z siebie, zrealizowała teoretyczne koncepcje dotyczące twórczości kobiet. Udało się jej pokonać granicę życia i literatury, tkwiącą immanentnie w autobiografii.

Rodzi się pytanie, czemu ma służyć pełna gama zabiegów, które przez swój nadmiar i wyrazistość paradoksalnie nie służą budowaniu wrażenia szczerości i autentyczności dziennika, lecz przeciwnie, wzmacniają literackość tekstu? Czynione w ten sposób starania o pozyskanie przychylności czytelnika mogą okazać się zawodne: Manuela Gretkowska, zamiast „wpasować się” w polską rzeczywistość i zostać uznana za matkę Polkę (stereotyp ten wielokrotnie zresztą wcześniej krytykowała<sup>59</sup>), może sobie przypisać kolejną gębę skandalistki, co to nie uszanuje żadnej świętości.

Znamienny jest drobny szczegół na początku książki, gdzie pada określenie o „zbyt taniej prowokacji” (s. 5), jaką byłoby przyjęcie przez pisarkę roli Albertynki z *Operetki*, roli – jak czytamy – zaproponowanej przez Grzegorzewskiego, ówczesnego dyrektora Teatru Narodowego. Czy naga postać bohaterki, która w ostatniej scenie Gombrowiczowskiego dzieła powstaje z martwych jako symbol autentyczności, młodości i nieustannej odnowy, wymierzony przeciwko pozorom i sztucznościom cechującym zakłamanie społeczeństwo<sup>60</sup>, nie jest daną przez autorkę wskazówką dotyczącą lektury *Polki*? O Albertynkę idzie i jej demaskacyjną rolę czy też ogólniej: o konwencjonalny literacki topos życia jako teatru? Obie możliwości zdają się mieć tę samą funkcję interpretacyjną wobec tekstu: zapowiadają jego prowokacyjny charakter, ostrzegają przed złudzeniem łatwych odczytań. Gretkowska znowu więc – jak w poprzednich powieściach – sprytnie wciąga czytelnika w swoje stałe pułapki gry znaczeń, które misternie buduje, tworząc wiele poziomów konstrukcyjnych utworu.

Aluzja do Gombrowicza z pewnością nie pojawiła się przypadkowo. Autor dziennika-wyzwania skierowanego do odbiorcy wprowadzony jest do tekstu jako literacki mistrz tworzenia skomplikowanej sieci autokreacyjnych i dekonstrukcyjnych posunięć, zmusza czytelnika do stawiania

<sup>58</sup> Zob. G. Borkowska: *O „młodej” prozie kobiecej*. W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej...*, s. 388–389.

<sup>59</sup> Zob. np. wywiad z Gretkowską przeprowadzony przez Wiesława Kota: *Harlequiny dla intelektualistów*. „Wprost”. Zob. <http://www.wab.com.pl/katalognsf/wywiad/990714221805CO-ARAI49SRTC>.

<sup>60</sup> Por. M. Delaperrière: *Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza*. „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 33.

pytań, jaki on – polski pisarz, jest naprawdę? Autorka *Polki* swoją niby-grzeczną, broniącą uniwersalnych, uznawanych wręcz za konserwatywne wartości opowieścią o sobie, córeczce i mężu (z którym na wyspie Bali wzięła „ślub polubowny, ekumeniczny, w miejscowym obrządku Sziwy” (s. 26)), również prowokuje do zastanowienia się, kim jest w książce ona, Manuela Gretkowska?<sup>61</sup> Nawróconą, odmienioną jawnogrzesznicą (przecież o Marii Magdalenie jako świętej grzesznicy pisała w *My zdies' emigranty*) z duszą łatwą do odczytania jak otwarta księga czy doskonałą aktorką w jeszcze bardziej wyrafinowany sposób ukrywającą pod kilkoma maskami swoją prawdziwą twarz?

Nawiązanie do *Dziennika* Gombrowicza może jednakże spełniać jeszcze jedną funkcję: nie tylko figury odczytania książki, lecz przywołania tradycji, do której tekst *Polki* również pod pewnym względem nawiązuje, czyli do krytycznej refleksji o Polsce i Polakach, dokonanej z perspektywy emigranta<sup>62</sup>. Podobnie jak autor *Ferdydurke* młodsza pisarka korzysta z różnorodnych dostępnych dróg informacji: nieaktualnych niestety gazet, rozmów z rodziną, plotek przyjezdnych. Ma jednak do dyspozycji nowoczesne urządzenie: telewizję satelitarną, może w każdej chwili przyjechać do kraju. Najwięcej cierpkich i złych sądów wypowiada w czasie załatwiania formalności kupna domu w Warszawie i w trakcie przeprowadzki. Trzeba przyznać, że choć autorka świetnej przecież debiutanckiej powieści o polskich emigrantach usilnie stara się dotrzymać mistrzom pola, to pod względem celności i ostrości obserwacji nie dorównuje sądom Miłosza, Mackiewicza, Vincenza czy Gombrowicza. Powody aspiracji do znalezienia się wśród wymienionych luminarzy polskiej literatury i kultury wynikają zapewne również z jej osobistych kontaktów, co zostaje ujawnione na kartach książki. Wspomina bowiem o bywaniu w Maisons-Laffitte, kiedy pełniła obowiązki sekretarza Józefa Czapskiego, poświęca również kilka refleksji Jerzemu Giedroyciowi, nazywając go – tak jak wszyscy znajomi i przyjaciele – Księciem.

Zbyt dużo jest śladów, którymi Manuela Gretkowska chce prowadzić swojego czytelnika. *Polka*, odzwierciedlająca stany wewnętrznego (cielesnego i psychicznego) rozchwiania autorki, także samo rozchwianie sposobów lektury proponuje. „Klasyczne” dzienniki, niezależnie od tego, który z wierzchołków autobiograficznego trójkąta reprezentowały, zawsze ustalały reguły swoich odczytań. U Gretkowskiej reguł brak. Jej narracja pozostaje w stanie aporii, nie jest do końca szczerą, gdyż zwraca uwagę nadmiarem literackich odniesień, stwarzając swoją ramą kompozycyjną wrażenie formy wykoncypowanej, podobnie jak poprzednie książki. Jeżeli pi-

<sup>61</sup> Zgadzam się pod tym względem z opinią J. W. K a m i ń s k i e g o: *Kim jest mama?*...

<sup>62</sup> Por. recenzję D. N o w a c k i e g o: *Nowygmach*...

sarka chciała być szczerą, to poniosła klęskę, także z dwóch kolejnych powodów. Pierwszym jest jej dawny, agresywnie wprowadzany w mediach *image* autorki przewrotnej, którą należy podejrzewać o wymyślanie pułapek na czytelników. Przyzwyczajenia odbiorcy wyzwoliły instynkt tropiciela zastawionych na niego sidła. Drugim – decyzja wystawienia intymności na sprzedaż, zaoferowanie bliżnim okazji do podglądactwa. Nawet jeżeli było ono kontrolowane (a z pewnością było), to nic nie może zmienić faktu, że *Polka*, naruszając granice tabu, weszła na rynek kultury masowej (tak samo jak wszystkie wywiady i zdjęcia prezentowane w kolorowych gazetach).

O zagrożeniu współczesnej cywilizacji bezwstydem, który uznała zarówno za kategorię społeczną (prowokowanie negatywnej opinii wydawanej na podstawie ogólnie przyjętych norm, wartości, nakazów), jak i za estetyczną (naruszenie ładu i harmonii, odpowiedniości do miejsca i okoliczności) pisała Barbara Skarga<sup>63</sup>. Jednakże, wskazując na problem moralnego zarażenia bezwstydem społeczeństw demokratycznych, za jeden z najważniejszych przejawów przypisanej mu postawy uznała postępowanie niegodne, czyli naruszanie ludzkiej godności przez zniesienie prywatności „własnego domu” i zaspakajanie ciekawości nienasyconej gawiedzi. Ta nowa forma uczestnictwa w teatrze cudzego życia wiąże się ze zniesieniem społecznych tabu, czego przykładem są dostarczane widzom zapisy autentycznej agonii czy porodu. Źródeł współczesnego bezwstydu doszukuje się autorka w dominacji kultury masowej, którą nazwała „cywilizacją spektaklu”.

Postawa bezwstydną to nie tylko zaoferowanie wglądu we własną intymność, ale również marketingowe wykorzystanie pokusy, jakiej ulega czytelnik, aby wdrzeć się w życie autora.

<sup>63</sup> B. Skarga: *O bezwstydzie*. „Etyka” 1998, nr 31, s. 80.

Beata Gontarz

### Limitlessly honest... on the verge of shame(lessness)... On contemporary diaries

#### Summary

The putting and moving of the borders of autobiographical honesty of statement, considered on the example of contemporary Polish diaries, is the subject of the article. The category of truth and honesty taken up in theoretical reflection of researchers of autobiography and



the increasing in the 20<sup>th</sup> century popularity of personal document, expressed in literary practice and reading reception, is the starting point of the discussed problem. Several variants of a diary form are discussed and characterized – as regards different usages and functions of honesty of statements: self-creating diary of Gombrowicz, intimate diaries of Nałkowska and Dąbrowska, diaries from the times of the Polish People's Republic of Kisielewski or Mycielski (being a testimony to freedom of thinking). Great attention is devoted to the diary of Gretkowska entitled *Polka*, which is presented as an example of overcoming of the borders of intimacy. Such overcoming of intimacy is characteristic for contemporary "civilization of performance".

Beata Gontarz

## Grenzenlos ehrlich... an der Grenze der Scham(losigkeit)... Von gegenwärtigen Tagebüchern

### Zusammenfassung

Das Thema des Artikels sind die, anhand der gegenwärtigen polnischen Tagebücher untersuchten Ehrlichkeitsgrenzen in autobiographischen Aussagen. Es wurde von der Kategorie der Wahrheit und der Ehrlichkeit ausgegangen, die von Biographieforschern berührt wird, und die im 20. Jh steigende Popularität des Personalausweises, die in schriftstellerischer Praxis und in der Perzeption der Leser zum Vorschein kommt. Hinsichtlich verschiedenartiger Rolle und Anwendung von ehrlichen Aussagen wurden hier verschiedene Varianten der Tagebuchform charakterisiert: selbstkreatives Tagebuch von Gombrowicz, intime Tagebücher von Dąbrowska und Nałkowska, und die von einer Denkfreiheit zeugenden Tagebücher aus der Zeit der Volksrepublik Polen von Kisielewski oder Mycielski. Eine besondere Aufmerksamkeit wurde dem Tagebuch *Polka* [ *Die Polin* ] von Manuela Gretkowska geschenkt, das ein Beispiel für die, die heutige „Zivilisierung des Spektakels“ kennzeichnende Überschreitung von Intimitätsgrenzen sein kann.